

DALÍ EN NUEVA YORK, NUEVA YORK EN DALÍ: EL PRIMER VIAJE DE 1934¹

JOAN ROBLEDO PALOP
Instituto de Historia, CCHS, CSIC, Madrid

El 14 de noviembre de 1934 Salvador Dalí acompañado de su esposa Gala llegó por primera vez a Nueva York. Había sido invitado por Julien Levy para presenciar la inauguración de su tercera exposición individual en América. La misma tarde de su llegada, el *New York Evening Journal* publicó la primera foto de la pareja sentada sobre el respaldo de un banco; tal vez, para dejar tras de sí un horizonte que cualquier lector pudiera identificar con el puerto de Nueva York. En la imagen, el artista mira atentamente a la cámara esperando el disparo; Gala, por su parte, más erguida, gira su rostro levemente hacia la izquierda mientras Dalí se abalanza, resguardándola, en un gesto de afecto que bien podría traslucir, en un juego de ambigüedades propio del surrealismo, el canibalismo amoroso que por aquellos años el artista había convertido en uno de los temas centrales de su reflexión sobre las imágenes. Una figura erguida y otra reclinada, o una escena enmascarada de amor y muerte, que procedía de la aplicación del método paranoico-crítico a la observación del amplio fenómeno de popularización y aceptación que había tenido en la cultura de masas una pintura tan aparentemente inexpresiva como *El Ángelus* de Jean-François Millet.

De forma contigua a aquella demostración de amor, posada y construida, como toda dialéctica consciente entre un sujeto y un aparato fotográfico, en el cuerpo de texto se presentaba a Dalí como “El pintor surrealista” y se afirmaba, a propósito de su reciente participación en la Feria Mundial de Chicago con *La persistencia de la memoria* (1931)², que había dejado “amontonados en un rincón” a cubistas e impresionistas, lo que suponía haber brillado por encima de los antiguos héroes de la modernidad europea. Pero, a pesar de que los relojes blandos acabaron convirtiéndose en el icono más popular del surrealismo en América, fue su *Retrato de gala con dos costillas de cordero en equilibrio sobre su hombro* (c.1933), la obra que despertó mayor expectación entre la prensa, ya que tanto en el opúsculo que repartió a su

¹ Este trabajo se ha realizado en el marco del proyecto de investigación *Arte y artistas españoles dentro y fuera de la dictadura franquista* (MICINN ref. HAR2008-00744).

² RICH, Daniel Catton (ed.). *Catalogue of a Century of Progress Exhibition of Paintings and Sculpture 1934*, cat. exp., Chicago, The Art Institute of Chicago, 1934, núm. cat. 340.

llegada, “Nueva York me saluda”, como cuando se le pidió que explicara en pocas palabras qué era ser un pintor surrealista, aludió a la relación paranoica entre amor y canibalismo que le había inspirado esta pintura. Así puede leerse en el pie de foto: “Salvador Dalí. Artista español que puso sobre su esposa dos chuletas de cordero y luego la pintó apetecible, posa junto a ella recién llegado con la línea francesa *Champlain*” (Fig. 1). Ciertamente, esta descripción era la imagen de la interpretación daliniana del *amor fou*, una exégesis que seguiría presente hasta el final de los años treinta con una creciente visión de la violencia que desembocó en la evocación de acontecimientos muy diferentes de estas relaciones paranoicas entre objetos, o entre objetos y personas, como serían los sucesos de la guerra civil española, tratados en conocidas pinturas como *Canibalismo de otoño* (1936) y *España. Construcción blanda con judías. Premonición de la guerra civil* (1936-37). Pero, ¿qué se conocía y qué se había visto de Dalí, del surrealismo y de los surrealistas en Estados Unidos en el momento en el que el artista irrumpe por primera vez en escena?

Desde la exposición fundacional del surrealismo en la pintura, que tuvo lugar en 1925 en la Galería Pierre de París, la obra de algunos de sus miembros se había podido ver en algunas galerías de Nueva York en los últimos años veinte, en un momento en el que el surrealismo era prácticamente desconocido en América. Para el caso de Dalí, cuya entrada oficial en el grupo de París no se produce hasta 1929, las primeras noticias sobre el artista llegan en los años veinte a través de mediadores españoles que viajan a la ciudad dentro de los circuitos internacionales de difusión de la cultura hispánica. Sabemos que José Moreno Villa habló en la Universidad de Columbia de sus avanzadas posiciones artísticas en 1927, en una conferencia repetida meses después en otro auditorio identificable como el Barnard College³, y que Gabriel García Maroto lo hizo en la misma universidad en 1929, en una conferencia en la que, además de Dalí, disertó sobre el escultor Ángel Ferrant y sobre el escritor Ernesto Jiménez Caballero como tres guías de la vanguardia en España⁴. Otras noticias tempranas de Dalí llegaron a través de la prensa, como, por ejemplo, la extensa crónica de Morris Gilbert en *The New York Times* sobre su exposición de 1930 en la Galería Goemans de París y sobre sus recientes experiencias con el cine⁵.

Por los mismos años llegaron sus primeras pinturas a través de exposiciones que, junto con sus conferencias, pueden considerarse el dispositivo más importante para la difusión de su trabajo en América. Las primeras de las que se tiene constancia son *Panera de Pa* (1926), *Anna Maria* (1926) y *Retrat. Noia asseguda / Noia d’esquena* (1926), presentes en la sección española de la *27th International* del Carnegie Institute de 1928⁶. Sin embargo, como se sabe, no se trata de obras ni surrealistas ni surrealizantes, si no de tres pinturas producidas en el momento en el que logra su primer lenguaje personal a través de dos vías simultáneas e independientes. Por un lado, a través de la interpretación de un cubismo monumental y, por otro, a través de la

³ El texto de la conferencia no ha llegado hasta nuestros días, pero sí la información ofrecida por Moreno Villa en su autobiografía: MORENO VILLA, José. *Mi vida en claro. Autobiografía*, México, Fondo de Cultura Económica, 1976, p. 130, 136. Agradezco al Dr. Miguel Cabañas Bravo que me advirtiera de esta información.

⁴ ZÁRRAGA. “Conferencia sobre vanguardismo español dada por García Maroto”, La Habana, *Diario de la Marina*, 19 de abril, 1929.

⁵ GILBERT, MORRIS. “Parisian Cinema Chatter”, Nueva York, *The New York Times*, 9 de febrero, 1930.

⁶ *Twenty-Seventh International Exhibition of Paintings*, Pittsburgh, Carnegie Institute, 1928, núm. cat. 361, 362 y 363.

asimilación de una figuración clasicista que oscila entre lo vernáculo del noucentisme catalán y los realismos europeos de nuevo cuño, vía de exploración en la que realizó estos trabajos seleccionados para exponerse en el Carnegie Institute.

Pero si hablamos de surrealismo y surrealistas como conjunto articulado y cohesionado, no fue hasta noviembre de 1931 cuando se desplegó un corpus más o menos completo de su pintura en la exposición *The New Realism* del Wadsworth Atheneum de Hartford (Connecticut), donde se expone por primera vez una obra plenamente surrealista de Dalí, *La persistencia de la memoria* (1931). Meses después, Julien Levy ofreció un nuevo estado de la cuestión en la muestra *Surrealisme*, en la que la obra de los europeos se mostró al lado de la de los estadounidenses Joseph Cornell, Charles Howard y Man Ray. Después de esta exposición, la conexión de Levy con el surrealismo fue muy estrecha, hasta el punto de convertirse en su mayor promotor en el Nueva York de los años treinta. Como es conocido, Dalí y Levy establecieron desde entonces una fructífera relación comercial que dio como resultado la organización de seis exposiciones individuales hasta 1941. Antes de su primer viaje en noviembre de 1934, Dalí había realizado envíos de obras para dos muestras de gran repercusión: la primera mostró una veintena de cuadros entre noviembre y diciembre de 1933, y la segunda, en abril de 1934, se dedicó a los dibujos y grabados que ilustraban con exacerbada violencia la edición de *Les Chants de Maldoror* de Albert Skira.

Por lo tanto, cuando Salvador Dalí llega por primera vez a los Estados Unidos, el sistema artístico americano ya había entrado en contacto con los adalides del movimiento y estaba dispuesto a avanzar sin balbuceos hacia una institucionalización para la que sería decisiva, a la vez que polémica o poco creíble, la muestra *Fantastic Art, Dada and Surrealism* (1936) organizada por Alfred Barr en el MoMA. Por otro lado, artistas nacidos o asentados en tierras americanas empezaban a demostrar un interés incipiente por las poéticas del surrealismo que llegaban desde Europa. Un caso avanzado es el de Peter Blume, que en 1934 recibe el primer premio en el *International Exhibition of Paintings* del Carnegie Institute en Pittsburgh por *South of Scranton* (1931); la misma convocatoria en la que la pintura de Dalí *Elements enigmàtics en un paisatge* (1934) obtuvo una mención de honor⁷. También en 1934, el primer y único grupo de artistas surrealistas americanos, los autoproclamados Post-Surrealistas, celebraron su exposición fundacional y publicaron su manifiesto en Los Ángeles.

Estas presencias parciales y esporádicas de Dalí en América, en exposiciones, artículos de prensa y conferencias, alentaron una gran expectación entre los medios desde la misma tarde de su llegada. Los tres meses de actividad frenética que vivió en Nueva York fueron decisivos tanto para la visibilidad internacional del movimiento —como reconocieron desde París Breton y Éluard— como para cimentar un estrato de referencias visuales totalmente nuevas en el ambiente artístico americano. Unas huellas dalinianas que pueden encontrarse en O. Louis Guglielmi, James Guy o Walter Quirt, que buscaron en las distorsiones ópticas de sus pinturas y en las excentricidades de su imaginario alternativas al estilo convencional del realismo social. Pero si ésto fue el comienzo de su ascenso en la escena americana de los años treinta, su preeminencia acabará con un desvanecimiento de su prestigio en la esfera de la alta cultura hacia el final de la década. Y es que, después de 1939, como consecuencia del estallido de la

⁷ “Surrealist Work Wins First Prize at Carnegie International”, Nueva York, *The Art Digest*, 15 de octubre, 1934.

Segunda Guerra Mundial, que obligó a muchos surrealistas a buscar refugio fuera de Europa, corresponde hablar de una segunda fase del surrealismo en América. En estos años, a través de sus viajes y de sus estancias discontinuas, su imagen pública pasó de la de un artista de éxito en las élites y en los estratos populares –a pesar de su polémica recepción en los debates entre arte y compromiso⁸– a la de un artista que, progresivamente, fue desplazado de los museos y galerías para participar de la conversión del surrealismo en fenómeno publicitario⁹. Desde los primeros cuarenta, su nombre quedó asociado a la venta de una amplia variedad de productos, como perfumes, medias y maquillajes, así como también al prestigio de las portadas de *Vogue* y a sus colaboraciones en el cine con los Hermanos Marx, Alfred Hitchcock o Walt Disney.

Si volvemos al primer viaje de 1934, a pesar de la transcendencia que esta estancia tendrá para la difusión de sus *happenings* y exposiciones, para la posterior participación en proyectos cinematográficos o para la realización de proyectos escénicos, nos encontramos con una ausencia de estudios que pongan en relación su presencia con el contexto en el que se produjo y fue recibida. En las siguientes líneas nos centraremos en este primer contacto con la sociedad americana, que entendemos como la proyección de un juego de reflejos cruzados, como proyecciones sobre la superficie de un espejo bifaz: por un lado, la huella que Dalí dejó en exposiciones y conferencias y, por otro, la imagen de la ciudad y de la sociedad americana que el artista construyó en sus textos autobiográficos y en proyectos artísticos inmediatos.

Dalí en Nueva York: “pesadillas congeladas”

La primera noticia sobre el viaje de Dalí a Nueva York aparece en una conversación con Óscar Domínguez publicada en *Gaceta de arte* a finales de julio de 1934. Son sólo unas breves declaraciones en las que lo interesante para el estudio de su posterior viaje es la conciencia de la existencia de un público específicamente americano. Aspecto que ampliará meses después en otra entrevista publicada en la revista *Mirador*:

“El americano es un público –decía el pintor– que tiene complejo de inferioridad, pero se sitúa ante todo lo que nunca ha visto o ante lo que le asombra a sus hábitos estéticos con un deseo de comprensión y aceptándolo como fenómeno. Es demasiado habitual la opinión de que el carácter de los norteamericanos es antagónico respecto al nuestro, el de los surrealistas. Yo creo, al contrario, que el americano tiene una especie de sentido de la irracionalidad que lo convierte en alguien apto para comprendernos. Basta con evocar los filmes de los Marx Brothers y el recibimiento que obtienen por parte de un europeo o de un norteamericano para darse cuenta de ello”¹⁰.

⁸ SOLMAN, Joe. “Chirico-Father of Surrealism”, *Art Front*, núm. 2, enero, 1936, pp. 6-7; DUROC, Margaret. “Critique form the Left”, *Art Front*, núm. 2, enero, 1936, pp.7-8.

⁹ Cfr. LUBAR, Robert S. “Salvador Dalí in America: The Rise and Fall of an Arch-Surrealist”, en Isabelle Dervaux (ed.). *Surrealism USA*, Nueva York, National Academy Museum, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 2004, pp. 20-29. Para los años sucesivos véase: CARBONELL-COLL, Giselle M. *A Spaniard in New York: Salvador Dalí and the Ruins of Modernity 1940-1948*, Urbana, University of Illinois at Urbana - Champaign, 2009. (Tesis doctoral inédita).

¹⁰ J.C.: “Antes de ir a Nueva York. Un rato con Dalí”, Barcelona, *Mirador*, 18 de septiembre, 1934.



Figura 1. "Painter here with 'Chop' on Shoulder", *New York Evening Journal*, 14 de noviembre, 1934, p. 9. General Research Division, The New York Public Library, Astor, Lenox and Tilden Foundations.

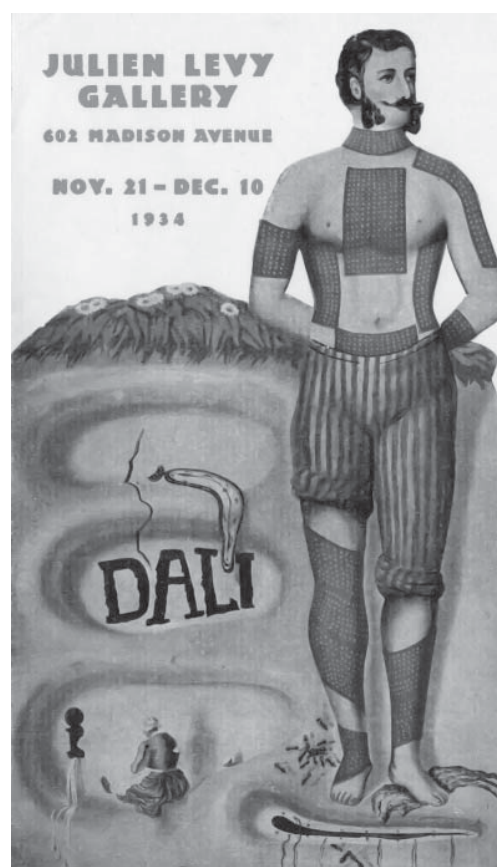


Figura 2. Catálogo de la exposición de la galería Julien Levy, Nueva York, noviembre-diciembre de 1934. © Salvador Dalí, Fundación Gala-Salvador Dalí, VEGAP. Madrid, 2011.

Según cuenta el propio Dalí en *Vida Secreta* (1942), la idea que empezó a formarse de América tuvo su origen a través de un encuentro con Alfred H. Barr y de su amistad con Caresse Crosby, norteamericana residente en Francia y viuda del editor Harry Crosby, en cuya casa pudo observar las primeras publicaciones americanas: "Cada imagen procedente de América –recordaba Dalí– la husmeaba, por decirlo así, con la voluptuosidad con que se acogen las primeras emanaciones de las inaugurales fragancias de una comida sensacional en que se va a participar"¹¹. Pero puede que esta idea del público americano, partícipe de una sociedad muy abierta a lo que desconoce y con un carácter irracional muy próximo al del surrealismo, también se formó en el pensamiento de Dalí a través de los recortes de prensa que Julien Levy le envió desde Nueva York, que daban cuenta de la entusiasta recepción de sus primeras exposiciones. Desde entonces, Dalí vio en el panorama cultural americano un terreno virgen en el cual sus imágenes paranoicas no tenían que competir ni con el neoplatonismo de los antiguos defensores del

¹¹ DALÍ, Salvador. *La vida secreta de Salvador Dalí*, Barcelona, Dasa Edicions, 1981, p. 351.

cubismo, ni con los defensores del primigenio método surrealista basado en el automatismo. A esto se sumó la mala situación económica del mercado del arte a principios de los años treinta, que le afectó de forma considerable en un momento en el que había alcanzado un importante éxito de crítica pero muy pocas ventas en la galería Pierre Colle, lo que le hizo ver en Estados Unidos una posible salida de la crisis. Como se verá, la actitud que mostró durante su estancia no estuvo muy alejada de esta identificación entre surrealismo e idiosincrasia americana, como evidenció el fenómeno de ósmosis cultural con los medios de masas que tendrá lugar durante su visita y, en consecuencia, la particular descripción que ofreció de los arquetipos americanos mediante sistemas interpretativos propios del surrealismo. Tal vez, debido a todas las ventajas que le ofreció el panorama americano, se centró en presentar una visión resumida del surrealismo y del método paranoico-crítico. Así quedó recogido en múltiples declaraciones, como puede leerse en las primeras noticias publicadas tras su llegada: “Yo nunca uso los modelos o la pintura de la vida o paisajes. Todo es imaginación. Es decir, cuando estoy trabajando todo lo veo en un sueño, y cuando he terminado un cuadro, decido que título ha de tener. A veces necesito un poco de tiempo antes de que pueda entender lo que he pintado”¹².

La exposición de la galería Julien Levy se inauguró el 21 de noviembre de 1934 y se presentaron un total de 22 obras, de las que anunció que fueron pintadas en los dos últimos meses, aunque, en realidad, la mayoría habían sido expuestas en París y Barcelona con bastante más antelación¹³. El mismo Dalí diseñó el cartel y la portada del catálogo, que toma como base un anuncio publicado en un periódico catalán el 12 de enero de 1920 y que ya había aparecido en un collage del juego de cartas que mantuvo con Lorca en la segunda mitad de los veinte (Fig. 2). Sobre este hombre anuncio, Dalí crea una nueva imagen a partir de dos pinturas que hasta ese momento le habían hecho archiconocido en París y en Nueva York. Por un lado, la masa informe amarilla de su polémica pintura *El enigma del deseo* de 1929, junto con uno de los relojes blandos de *La persistencia de la memoria*, expuesto en Nueva York en la citada exposición que Julien Levy dedicó en 1932 al surrealismo y que en 1934 ingresó en el MoMA a través de la donación de la publicista Helen Lansdowne Resor.

Tras la inauguración, puede verse cómo la insistencia didáctica de Dalí tuvo sus reacciones en la crítica especializada. Henry McBride en *Sun* la describió como “la exposición de moda, muy controvertida y la más difícil de la semana. Parece una pintura perfectamente realizada, muy acabada, con bellos colores que pueden tener su dificultad, que además, para el señor Dalí, es psicoanalítica. No hace pintura desde el exterior, sino desde el interior. (...) Las pinturas, que fueron compradas compulsivamente por personas que después las escondieron en una esquina oscura por miedo a la necesidad de explicarlas, ahora vuelven a colgar en sus salones bajo prominentes focos de luz, ya que el trabajo de Dalí ahora está bien visto porque es psicoanalítico. En psicoanálisis todo es un sueño. Usted no ha hecho nada ni lo hará, pero, por lo que puede distinguirse, es algo que usted ha representado. Por lo tanto es totalmente creíble, especialmente cuando está tan maravillosamente pintado como lo hace el Señor Dalí”. Por su parte, Edward Alden Jewell escribió desde *Times*: “discutido como pintor, Dalí merece

¹² “Salvador Dalí Arrives”, Nueva York, *New York Times*, 15 de noviembre, 1934. Las mismas declaraciones aparecen días después de la inauguración en el artículo, “Frozen Nightmares”, Nueva York, *Time*, 26 de noviembre, 1934.

¹³ Cfr. GIBSON, Ian. *The Shameful Life of Salvador Dalí*, Londres, Faber and faber, 1997, pp. 336-343.

ser clasificado con lo mejor de nuestro tiempo; como un artesano; como un prestidigitador del pincel. A mi parecer es ante todo un miniaturista al que le van mejor los pequeños formatos, las obras de mayores dimensiones son menos convincentes. Varios de sus cuadros son pequeños poemas de colores y líneas que parecen preciosas gemas brillantes en ambos sentidos del término. Fascinado por su resplandor, uno se olvida fácilmente de todo lo que en su arte aparece amanerado y trivial. Su color es a menudo extraordinariamente bello. ¡Y qué capacidad de dibujo!”¹⁴. Desde *New Yorker*, Lewis Mumford llamó la atención sobre los cambios de estas pinturas, que ahora introducían muchas más áreas de cielos pintados respecto a las de su primera exposición. También se extendió sobre su técnica académica, y sobre los presuntos intentos de Dalí por camuflarla bajo presupuestos psicoanalíticos, aunque, para él, seguía siendo académica¹⁵.

Pero si los prestigiosos críticos Henry McBride, Edward Alden Jewell y Lewis Mumford se limitaron a destacar la ejecución técnica de sus pinturas por encima de la base psicoanalítica publicitada por Dalí, otros plantearon la ambivalencia con la que podían ser recibidas, como hizo el autor de una crónica publicada en *Art News*. En este artículo se dudaba de la verdadera capacidad de su trabajo para traducir el subconsciente freudiano, ya que consideraba los sueños y la parte reprimida del “Yo” una dimensión mucho más compleja, una región que sólo podía ser explorada en toda su dimensión por un psicoanalista. En contraposición, proponía una interpretación de sus imágenes como algo humorístico y paródico a partir de los más serios principios freudianos, un carácter cómico que se desprendía desde los títulos de las obras, que debieron parecerle extremadamente largos y barrocos para el pragmatismo americano. En este sentido, concede a los experimentos pictóricos de Dalí una mera función para el entretenimiento, donde no caben adjetivos como exótico o neurótico, ya que su neurotismo, en todo caso, lo considera una facultad superficial y adquirida, en contraposición al desarrollo de una perturbación de naturaleza emocional. Más que una negación de su pintura, sus palabras proponen una visión alternativa a las interpretaciones inducidas por el artista: “Mientras Dalí insiste en esta fase de expresión, ¿por qué deberíamos permanecer ajenos a su risa surrealista? ¿Por qué lo toman en serio en el mundo del arte y, como algunos supuestamente cultos, que frecuentan el santuario de Julien Levy con el aire de estar entre el primero en reconocer al genio, establecen un culto al Dalinismo? Dalí podría ser conocido como el más ingenioso del momento, pero se pone pesado con su discurso de manual”¹⁶.

Clausurada la muestra, para celebrar el éxito de su trabajo y su primer viaje a América, la Casa de las Españas organizó una fiesta en su honor¹⁷. En la velada, Dalí pronunció una conferencia improvisada sobre el método surrealista, tras ser presentado por Juan Ángel del Río, que hizo un repaso por el desarrollo del arte de vanguardia en España desde 1918, donde ubicó a Dalí en el grupo de los que buscaron una suprarrealidad basada en una experiencia que llamaba al alma en lugar de la realidad. En su turno de palabra, Dalí habló de la dificultad para entender sus pinturas, tanto para el público como para él mismo. Siguió exponiendo un

¹⁴ “New York Criticism”, Nueva York, *Art Digest*, V. 9, 1 de diciembre, 1934, p. 14.

¹⁵ MUMFORD, Lewis. “The Art Galleries”, Nueva York, *New Yorker*, 8 de diciembre, 1934, pp. 83-86.

¹⁶ J.S. “Salvador Dalí – Julien Levy Galleries”, Nueva York, *Art News*, 1 de diciembre, 1934, p. 8.

¹⁷ “Se dio una recepción al pintor Salvador Dalí en la Casa de las Españas”, Nueva York, *La Prensa*, 12 de diciembre, 1934, pp. 4, 6.

breve resumen del surrealismo a partir de una definición de Breton y a continuación su tesis del automatismo psíquico que proviene del subconsciente y que representa un estado de angustia, malestar y horror, que da como resultado un arte que no está condicionado por la ética. De nuevo planteó el paralelismo de su pintura con la visión de los locos, con la diferencia de que él no confunde el mundo imaginario con el real. La actividad de transcribir las imágenes del subconsciente la consideró un sistema para liberarse de la obsesión que lo domina. También comentó, casi como respuesta indirecta a la crítica publicada en *Art News*, que los títulos de sus cuadros completan el significado, pero no lo explican.

Tampoco debemos olvidar su paso por el Wadsworth Atheneum de la ciudad de Hartford, cuyo director, A. Everett Austin Jr., había propuesto transformar en la nueva Atenas de los Estados Unidos. Desde los primeros años treinta, este centro ubicado a 120 millas de Nueva York se convirtió en un importante foco para la difusión de la obra y el pensamiento de Dalí en América¹⁸. En Hartford se presentaron obras de Dalí plenamente surrealistas en decisivas muestras colectivas¹⁹ en las que Austin no ocultó su predilección por *La persistencia de la memoria*, que viajó a Hartford en dos ocasiones desde la galería Julien Levy. Por su parte, Dalí y Gala viajaron de Nueva York a Hartford el 6 de diciembre para asistir a la actuación de la New School of American Ballet. Tal vez, fue durante esta visita cuando Austin propuso a Dalí presentar la conferencia que impartió el 18 de diciembre. El mismo día de la conferencia se inauguró una exposición con pinturas y dibujos de pequeño formato que permaneció abierta hasta el 7 de enero, y que fue posible a partir de fondos de la colección del Wadsworth Atheneum y de la galería de Levy. Por otro lado, debido a que el cine también ocupaba un lugar importante en la concepción de museo viviente de Austin, la misma tarde también se proyectó *Le Chien Andalou*, que venía a dar continuidad a la proyección de *La Edad de Oro* que Austin promovió en Hartford después de que fuera presentada por Julien Levy en Nueva York en marzo de 1933.

Las conferencias más formales del nuevo auditorio requerían una mayor planificación que la que días antes improvisó en la Casa de las Españas, para ello preparó un texto más elaborado y proyectó imágenes para ilustrarlo. El contenido y la recepción de este segundo coloquio también puede seguirse a través de varias crónicas y noticias aparecidas en prensa, como la que se publicó cuatro días antes, que informaba de su versatilidad en los ámbitos de la pintura, de la literatura, del cine y del pensamiento, así como del éxito de su reciente exposición en Nueva York²⁰. Joseph W. Alsop en el *New York Herald Tribune* destacó aspectos de su disertación, como la materialización de los sueños, su desprecio por la arquitectura recta de Le Corbusier, su deseo de preeminencia sobre Picasso, y las impresiones que causaron entre el público ciertas escenas de *Le Chien Andalou*, aunque también habló de cierta sensación de decepción entre los asistentes ante la calma con la que Dalí se presentó y se despidió de su actuación²¹.

¹⁸ Sobre la presencia y la relación de Dalí con esta institución véase el documentado estudio de Eric M. Zafran, "I'm not a Madman": Salvador Dalí in Hartford", en Dawn Ades (ed.), *Dali's Optical Illusions*, cat. exp., Hartford, New Haven y Londres, Wadsworth Atheneum Museum of Art; Yale University Press, 2000, pp. 38-61.

¹⁹ *The New Super-Realism* (1931), *Trends in Twentieth Century Painting* (1932) y *Literature and Poetry in Painting Since 1850* (1933).

²⁰ "Dali to Lecture at Avery Tuesday", Hartford, *Hartford Times*, 4 de diciembre, 1934.

²¹ ALSOP JR., Joseph W. "Dali is Seeking a Place in the Sun...", Nueva York, *New York Herald Tribune*, 20 de diciembre, 1934.



Figura 3. Dalí y Gala en el Bal Onirique, Nueva York, *Sunday Mirror*, 24 de febrero, 1935.

La última conferencia, “Pinturas surrealistas, imágenes paranoicas”, la pronunció en el Museo de Arte Moderno de Nueva York y fue ilustrada con proyecciones de obras de la fase surrealista de Picasso, Marx Ernst, y otros seguidores del surrealismo²². También proyectó diapositivas de grabados del siglo XVII equiparables a las del surrealismo, sobre las que señaló que la diferencia con el artista del siglo XVII es que este no era consciente de su importancia, una genealogía que Alfred H. Barr recuperó para el planteamiento de su exposición de 1936. En esta conferencia amplió conceptos con argumentos de mayor profundidad y complejidad de lo que había expuesto hasta entonces. En este sentido, incidió en el origen psicoanalítico de sus imágenes como traducciones del subconsciente y en el desconocimiento que él mismo tenía de su obra. También señaló que el amor, la muerte, el tiempo y el espacio, en términos simbólicos, producen imágenes durante el sueño y en estado de vigilia que ofrecen un fecundo material para el pintor surrealista; de nuevo contrapuso esta otra realidad con el realismo artesano de su ejecución.

Su estancia en Nueva York finalizó con una improvisada fiesta organizada por sus anfitriones en el Coq Rouge, que consistió en un baile onírico en el que cada invitado tenía que acudir disfrazado de su sueño más recurrente. A esta fiesta onírica, la primera de todas las *protoper-*

²² “Dalí proclaims Surrealism a Paranoiac art”, Nueva York, *Art Digest*, 1 de febrero, 1935.

formance y acciones surrealistas desarrolladas en Nueva York, se le dedicó un nuevo reportaje en la prensa, por el cual conocemos algunos de los detalles²³. Dalí se disfrazó de escaparate, mostrando en el interior un sostén, en homenaje a su amiga Caresse Crosby que le había acompañado en todo momento desde París y que era la inventora de esta prenda femenina. Gala se disfrazó con celofán rojo, con un bebé naciendo de su cabeza, de cuya frente salía a su vez una langosta (Fig. 3). Finalmente, la mañana del 19 de enero de 1935, Dalí y Gala partieron de nuevo hacia Europa a bordo del *Île de France*, pero la huella que dejaron sería importante, tanto para la posterior acogida del Surrealismo en Estados Unidos como para la redefinición del propio Dalí como artista de masas.

A través de numerosas entrevistas y declaraciones, Dalí se centró en divulgar una visión resumida del surrealismo, que repetía y citaba literalmente la definición publicada por Breton en el manifiesto de 1924, así como una versión didáctica que él mismo elaboró sobre el método paranoico-crítico, su principal aportación al movimiento. De este modo se repiten de forma estereotipada en la mayor parte de sus declaraciones en prensa la trivial historia de las chuletas de cordero sobre los hombros de Gala y la particular relación que el método paranoico crítico establece entre el simulacro y la realidad, entre un proceso inconsciente y otro consciente. A propósito de estas presencias de Dalí en Nueva York, el historiador Lewis Mumford captó como pocos el verdadero carácter siniestro que Dalí superpuso al contenido onírico de sus pinturas. Así quedó escrito en una crónica de su anterior exposición de 1933 publicada en *New Yorker*: “A diferencia de los pintores sentimentales que representan los sueños como algo místico y delicado, Dalí los muestra con fuerza y severamente realistas en la superficie, como son a menudo los sueños... Dalí no permite que el sueño se disuelva, sus imágenes son, por así decirlo, pesadillas congeladas”²⁴. Nos encontramos por tanto ante un clima de siniestralidad, o ante unas pesadillas congeladas, por utilizar el término de Mumford, que, de ubicarse en su correlato sociohistórico, discurre en paralelo al final de la construcción de las utopías y al comienzo del estallido de la violencia.

Nueva York en Dalí: visiones urbanas, violencia y cultura de masas

“Nueva York es una ciudad totalmente boeckliniana, llena de tumbas monumentales, de cipreses, de perros y de humedades fósiles”

Salvador Dalí²⁵

Si desde Baudelaire la esencia de lo moderno estuvo en lo urbano, las vanguardias también encontraron en la metrópolis un motivo de exploración. La ciudad ofreció un cúmulo de estímulos como motivo de interpretación o como detonante de la creatividad. En el caso de

²³ “Bal Onirique”, Nueva York, *Sunday Mirror*, 24 de febrero, 1935.

²⁴ Recogido en “New York Criticism”, Nueva York, *Art Digest*, 15 de diciembre, 1933, p. 12 y “Frozen Nightmares”, Nueva York, *Time*, 26 de noviembre, 1934.

²⁵ DALÍ, Salvador. Carta a J. V. Foix, Nueva York, 17-18 de noviembre, 1934, en SANTOS TORROELLA, Rafael. *Salvador Dalí correspondencia de J.V. Foix, 1932-1936*, Barcelona, Mediterránea, 1986, p. 139.

Dalí, su entrada en los lenguajes de la modernidad pasó por interpretaciones vibracionistas del Madrid nocturno de 1926, o, ya en el comienzo de su etapa plenamente surrealista, a través de la serie de artículos “Documental París – 1929” publicados en *La Publicitat*. En su viaje de 1934 Dalí interpretó los lugares de Nueva York como espacios llenos de melancolía y violencia, que se suman a las representaciones que tiempo atrás hicieron artistas como John Marin, al estilizar con su cubismo los volúmenes de sus edificios; Joseph Stella, con su interpretación como un lugar infernal con su visión futurista y electrizante; o Louis Lozowick, con un replanteamiento del mundo al reescribir la geometría de sus calles y edificios con una personal versión del constructivismo. Pero si las interpretaciones de Stella celebraron el maquinismo de su funcionamiento mecánico, o las de Lozowick formularon un cambio utópico del sistema, en el Nueva York de Dalí sobresalió una visión primitiva, una lectura que puso de relieve su desorden y que interpretó su lógica como una jungla de la regresión, como una revolución psicológica donde la maquinaria de la gran urbe se descompone como un cuerpo mórbido en un escenario de violencia.

Estas imágenes toman forma de relato retrospectivo en las páginas de *Vida Secreta* (1942). En este escrito autobiográfico y propagandístico describe con profusión de anécdotas y detalles el descubrimiento de la ciudad tras el despertar de un largo sueño repleto de ruidos y ruidos salvajes que persistían desde el amanecer en la habitación del Hotel St. Moritz hasta el final del día. Entre sus fugaces visiones, destacan aquellas que presentan a Nueva York como el contraestereotipo de “ciudad moderna y mecánica”, uno de los tópicos de la modernidad ensalzados por las vanguardias que habían intentado difundir en América los defensores del racionalismo. Con este propósito, no es casual que represente Nueva York como una ciudad sin electricidad, que se recree con énfasis en la descripción de las ornamentaciones de interiores repletos de bronce, de terciopelos españoles y de reproducciones de cuadros de El Greco, y que hable de los rascacielos americanos como tubos de órgano y estructuras góticas. Es una antítesis del purismo que meses después de su primer viaje fascinó a Léger y a Le Corbusier cuando, en 1935, a propósito de dos exposiciones consecutivas organizadas por el MoMA, ambos se encontraron en Nueva York y describieron la ciudad bajo una óptica purista, como un lugar frío, blanco, desinfectado, de belleza gélida. “El amanecer de Nueva York tiene la forma de un espectáculo en los Alpes”, comentó Le Corbusier durante su visita²⁶.

Tal vez, el rechazo de Dalí de una visión moderna de la ciudad, una visión de Nueva York y de América que intuyó como importada de Europa, como construida desde Europa, deba de ser entendida como una reacción a ciertos intereses por la producción industrial y por las máquinas asociados a la imagen de la ciudad que había empezado a divulgarse desde hacía unos años, sobre todo con la reciente inauguración del Chrysler Building y del Empire State Building en 1930 y en 1931. Incluso parece referirse a alguno de estos emblemas del progreso cuando escribe: “Una brigada de obreros armados de instrumentos que proyectaban humo negro y silbaban como apocalípticos dragones dedicábase a patinar los muros externos del edificio con el objetivo de «envejecer» ese rascacielos, excesivamente nuevo, por medio del humo negruzco característico de las casas viejas de París”²⁷. Por otro lado, la interpretación

²⁶ Cfr. CONRAD, Peter. *The Art of the City: Views and Versions of New York*, Nueva York, Oxford University Press, 1984, pp. 127-153.

²⁷ DALÍ, Salvador. *La vida secreta de Salvador Dalí*, Op. cit., p. 357.

de Nueva York como una ciudad sin electricidad era la antítesis de cómo había sido vista por Joseph Stella en sus representaciones futuristas. Aunque el significado de la electricidad como emblema del progreso en la América de los años treinta tuvo un precedente mucho más amplio y aceptado, también mucho más cercano a las recientes vivencias de Dalí, ya que había sido el tema central de la Feria Mundial de Chicago, que celebró la electricidad como el elemento fundamental para el progreso de los últimos cien años.

Si se establece una relación dialéctica de las visiones urbanas de Dalí con los discursos del sistema del arte, observamos que la antimodernidad que proyectó sobre la ciudad está directamente fundada en una aguda observación de las ambiciones de Alfred Barr por importar de Europa las relaciones entre arte, industria y tecnología en una exposición que el MoMA presentó meses antes de su llegada, entre el 5 de marzo y el 29 de abril de 1934. La exposición, titulada *Machine Art*, estuvo pensada por el arquitecto e historiador Philip Johnson, el historiador de la arquitectura Henry-Russell Hitchcock, y Alan Blackburn, director ejecutivo del museo. En la muestra se destacó la estética de objetos industriales creados sin ninguna intención artística, con lo que se proclamaba heredera de valores europeos forjados en la Bauhaus y en categorías estéticas del futurismo, a pesar de que fue recibida por el *establishment* americano como profundamente antiartística. Pero si el sistema de la alta cultura reclamaba en sus exposiciones la presencia de Léger, Le Corbusier o el legado de la estética de la Bauhaus, después de la crisis de 1929 los medios de masas americanos empezaron a mostrar una imagen de Nueva York bastante más alejada de este racionalismo importado. Las visiones urbanas de Dalí se encuentran mucho más relacionadas con la estética y con la nueva imagen de la ciudad que ofrecieron películas como *King Kong* (1933), *Deluge* (1933), o *Things to Come* (1936), donde las calles se convierten en un espacio selvático y los rascacielos se tambalean hasta quedar reducidos a escombros. Por otro lado, también después de 1929, la ciudad como escenario de violencia se convirtió paulatinamente en un importante referente para el cine de Hollywood, que se interesó por las situaciones de violencia que podían encontrarse en las calles de Nueva York como una forma de buscar una genealogía para la formación de los gánsters. Películas como *Sidewalks of New York* (1931), *Dead End* (1937), o la más tardía *One Third of a Nation* (1939), intentaron demostrar cómo las calles convertían a los niños en criminales violentos, revelando después una porción de esa violencia a la audiencia para saciar sus impulsos inconscientes. Del mismo modo, Dalí entendió que hablar de la calle del Nueva York de los años treinta era lo mismo que hablar de la “cuna del crimen”.

Estas visiones urbanas de Dalí también pueden relacionarse con otras expresiones artísticas próximas al artista, como pueda ser la evocación de lo que considera la *poesía* de Nueva York, que establece inevitables paralelismos con la obra que García Lorca escribió cuatro años antes inspirado por la ciudad. Esto puede verse, por ejemplo, cuando habla de la ausencia de líneas rectas y del purismo como explícita contraposición de una estructura orgánica y biológica hecha de carne:

“La poesía de Nueva York es vieja y violenta como el mundo; es la poesía que fue siempre. Su fuerza, como la de toda la demás poesía existente, estriba en los aspectos más gelatinosos y paradójicos de la delirante carne de su propia realidad. Todas las noches, los rascacielos de Nueva York toman las antropomórficas formas de múltiples y gigantescos *Ángelus* de Millet del periodo

terciario, inmóviles y listos para efectuar el acto sexual y devorarse entre sí, como enjambres de alacranes antes de la cópula”²⁸.

Pero, a pesar de que Dalí comparte ciertos puntos de vista con el Nueva York antimoderno y antirracionalista de García Lorca, estos paralelismos deben ser muy matizados, lo cual arroja interesantes puntos de vista. Tras su llegada a Nueva York el 25 de junio de 1929, Lorca quedó impresionado por la nueva arquitectura: “Los dos elementos que el viajero capta en la gran ciudad son: arquitectura extrahumana y ritmo furioso. Geometría y Angustia”²⁹ escribió el poeta en su conferencia-recital. Al hablar de arquitectura extrahumana, Lorca pone en evidencia la pérdida del referente humano de la arquitectura americana, y del ritmo furioso de la velocidad y de lo efímero. Esta situación acrecentó su interés por las esencias más profundas de lo cultural, un hecho que ya le había llevado a encontrar la esencia de Andalucía en las canciones populares o en la cultura de los gitanos, y que en Nueva York encontró en la profundidad de los negros de Harlem y otros excluidos sociales frente a la nueva religiosidad sin raíces de la ciudad moderna. La visión que Lorca tiene de Nueva York propone un retorno idealizado al orden social desaparecido con la llegada del progreso tecnológico, una vuelta a la naturaleza y su inclusión en la nueva ciudad industrial³⁰. El antirracionalismo aparece en su poesía como denuncia de la vida alienada, que aboga por una vuelta a lo delicado y a lo íntimo, que opta por un rechazo de lo que pudiera ser la línea recta de la modernidad, por un gusto por lo curvo, lo quebrado y lo autóctono. Sin embargo, las estructuras orgánicas que Dalí proyectó sobre la ciudad se encuentran estrechamente relacionadas con la teoría de los objetos surrealistas y con el progreso de su pensamiento hacia el canibalismo de los objetos, que se hizo visible con el abandono de la estética del productivismo a favor de una nueva fascinación por las formas opulentas y aerodinámicas, formas que inundaron la publicidad y el consumo de masas en los años treinta. Se trata de una estética anacrónica que Dalí recuperó, por oposición al funcionalismo moderno, de un pasado no muy lejano, del *modern style* y de la moda *fin de siècle*³¹.

Además de estas impresiones publicadas retrospectivamente en textos autobiográficos, Dalí proyectó estas visiones anacrónicas, violentas y melancólicas de la ciudad en dos importantes proyectos de 1935 que fueron pensados para el nuevo público de masas del periodo de entreguerras. El primero es una serie de ilustraciones para artículos donde expresó diferentes conceptos de la vida moderna y urbana de Nueva York. Se trata de siete páginas que se publicaron entre diciembre de 1934 y julio de 1935 en *The American Weekly*, uno de los suplementos dominicales más populares en los Estados Unidos que acompañaba a todas las publicaciones del grupo de William Randolph Hearst con una tirada de unos 60.000.000 de

²⁸ *Op. cit.*, p. 359.

²⁹ “Conferencia-recital”, en GARCÍA LORCA, Federico. *Poeta en Nueva York. Tierra y luna*, Edición de Eutímio Martín, Barcelona, Crítica, 1981, p. 307.

³⁰ Las opiniones de Lorca pueden situarse dentro del movimiento de rechazo que considera la ciudad como un lugar adverso para el hombre, como un espacio que había perdido la posibilidad de cohesionar satisfactoriamente la vida del ser humano. Véase GARCÍA LÓPEZ, David. “El rascacielos americano en *Poeta en Nueva York* de García Lorca”, *Goya*, núm. 280, 2001, pp. 30-36.

³¹ Véanse al respecto los artículos de Dalí “Les nouvelles couleurs du sex-appeal spectral”, *Minotaure*, núm. 5, 12 de mayo, 1934, pp. 20-22 y “Deniers modes d’excitation intellectuelle pour l’été 1934”, *Documents*, núm. 34, junio, 1934, pp. 33-35.



Figura 4. “How Super-Realist Dalí Saw Broadway”,
The American Weekly, 17 de marzo, 1935.
 © Salvador Dalí, Fundación Gala-Salvador Dalí,
 VEGAP. Madrid, 2011.



Figura 5. “The American City Night and Day by Dalí”,
The American Weekly, 31 de marzo, 1935.
 © Salvador Dalí, Fundación Gala-Salvador Dalí,
 VEGAP. Madrid, 2011.

ejemplares (Figs. 4 y 5). Se trata de la primera colaboración de Dalí con una revista americana, un camino cada vez más expansivo conforme abandonó sus colaboraciones con revistas artísticas y literarias cultas como *Gasete de les Arts*, *Le Surréalisme au Service de la Révolution* o *Minotaure*³². En estos artículos, el artista ofrece diversas interpretaciones de la ciudad o de posibles experiencias que pueden ser vividas en Broadway, en el Nueva York nocturno o en la vida rural americana. En general, se trata de una adaptación de temas y motivos que años antes habían aparecido en su pintura y que ahora se someten a la repetición y reiteración propia de la publicidad. *Collages* de imágenes surrealistas y aerodinámicas que sintetizaban en una página lo atractivo, lo intrigante y lo popular que podía resultar el surrealismo en manos de Salvador Dalí.

A lo largo de las siete entregas, se puede observar cómo la interrelación entre las imágenes, o entre las imágenes y el texto, avanza de menor a mayor grado de elaboración: de una mera dependencia del texto, incluso de una independencia total, a una secuencia narrativa cada vez más compleja. Tal vez, esto se deba al progresivo descubrimiento de las posibilidades de los medios populares americanos para moldear cómo quería que se difundiera su obra y su personaje. Esto puede verse en las imágenes que acompañaban al primer artículo, “Written

³² Sobre las colaboraciones de Dalí con las revistas véase LAHUERTA, Juan José. “Surrealismo aerodinámico”, en *Salvador Dalí y las revistas*, cat. exp., Figueres, Fundació Gala-Salvador Dalí, 2008, pp. 17-40.

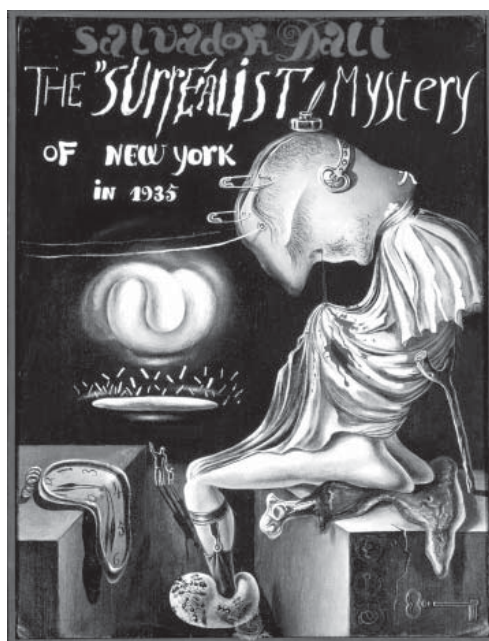


Figura 6. Salvador Dalí, *Couverture turbulente* (Cubierta turbulenta) *El misterio surrealista de Nueva York de 1935*. Óleo sobre lienzo, 38 x 29 cm. The Ulla and Heiner Pietzsch Collection, Berlín. © Salvador Dalí, Fundación Gala-Salvador Dalí, VEGAP. Madrid, 2011.



Figura 7. Salvador Dalí, *Estudios para el guión de la película de 1935 y para el artículo "Crazy Movie Scenaro by M. Dalí, the Super-Realist"* publicado en *The American Weekly* el 7 de junio de 1935. Lápiz, carboncillo y tinta china sobre papel, 56,6 x 40 cm. Colección Fundació Suñol, Barcelona. © Salvador Dalí, Fundación Gala-Salvador Dalí, VEGAP. Madrid, 2011.

by a Madman – Illustrated by a Super-Realist”, que reunió ilustraciones de sus dibujos para *Les Chants de Maldoror* y pinturas presentes en la exposición recién inaugurada en Julien Levy. Progresivamente, Dalí introduce una mayor elaboración en la narración visual donde se abordan pequeñas historias resueltas según los esquemas procedentes del *storyboard* y del cómic, visibles tanto en la moderación de los temas como en la forma de mostrarlos. La mayor elaboración narrativa puede verse en los dos últimos artículos de la serie: “Gangsterism and Goofy Visions of New York by M. Dalí Super-Realist Artist” y “Crazy Movie Scenaro by M. Dalí, the Super-Realist”, este último directamente relacionado con fragmentos del segundo proyecto gestado a partir de este primer viaje de 1934: el guión cinematográfico de *Los misterios surrealistas de Nueva York* de 1935.

De este segundo proyecto, que toma su título de la serie *Los misterios de Nueva York* (1914), sólo ha llegado el guión, el estudio para el cartel (Fig. 6) y algunos dibujos concebidos para la anterior serie de artículos que están directamente vinculados con el argumento. En este texto fragmentario sigue desarrollando las visiones nocturnas, violentas y gangsteriles, repletas de metamorfosis y mutilaciones humanas³³. El escrito comienza con la idea de la llegada del surrealismo a Nueva York como una onda expansiva y contagiosa, un concepto que ya expuso en

³³ DALÍ, Salvador. “Los misterios surrealistas de Nueva York”, *Obra Completa, Vol. III. Poesía, prosa, teatro y cine*, Barcelona, Destino; Fundació Gala-Salvador Dalí; SECC, 2004, pp. 1157-1166.

la conferencia de prensa de su exposición en Julien Levy, momento en el que exclamó frases como “El surrealismo es el tóxico más violento y peligroso para la imaginación que haya sido hasta ahora inventado en el mundo del arte” o “¡Cuidado! Tengo el surrealismo”³⁴; conceptos que en sus escritos autobiográficos se entremezclan con la noción de haber fecundado Nueva York, como relata en el capítulo dedicado a su desembarco en Norteamérica en *Confesiones Inconfesables* (1973). En este guión, el surrealismo se convierte en una epidemia que vuelve a la gente inconsciente y a la ciudad en una masa blanda, con coches flácidos, arquitecturas mórbidas y vidrios pegajosos que se contraponen a la pareja fosilizada y colosal de campesinos del Ángelus de Millet, imagen que considera precursora del rascacielos. Después siguen cinco breves escenas numeradas en las que trata aspectos como la fascinación de los *snobs* por la violencia enmascarada, el envejecimiento de Nueva York, el canibalismo de las películas americanas, la enfermedad del burócrata y la metamorfosis de un mutilado sin piernas en un coche aerodinámico. La segunda parte, que guarda mayor relación con el título del guión, se centra en la historia de una mujer histérica que se escapa de un criadero de mediums y ataca al jefe de una organización secreta. Para esta escena Dalí vuelve a inspirarse en la imagen de la mano con hormigas de *Le chien Andalou*, que luego es devorada por la médium mientras está tendida en una cama tan larga como un rascacielos (Fig. 7). En este proyecto plasmó unas agudas apreciaciones de las tendencias más profundas del cine americano, como es el espectáculo de la violencia. Haciendo uso del método paranoico-crítico, que trata de relacionar aspectos de la vida cotidiana con otros aparentemente inconexos, hizo explícito este fanatismo a través de interpretaciones de los temas gangsteriles y de los interminables besos de los melodramas americanos, de los que desveló un canibalismo congénito y encubierto.

A partir de lo expuesto, este primer viaje de Dalí a Nueva York nos sitúa, por un lado, delante de un episodio trascendente que nos informa de los obstáculos y las facilidades de la recepción del surrealismo en Estados Unidos y, por otro, frente a unos importantes procesos de ósmosis, de confluencia de medios y estratos, en la construcción de imágenes sobre la violencia en la cultura visual de los años treinta. Por último, y a modo de conclusión, cabe señalar que en estos proyectos que Dalí comenzó durante su viaje, las escenas de agresividad extraídas de sus agudas apreciaciones de los medios de masas y de sus interpretaciones paranoicas de *El Ángelus* de Millet, aparecen como el correlato de la tensión social que estaba despertando en España, tanto en el medio agrario como en ciudades como Barcelona, donde, antes de llegar a Nueva York, Dalí y Gala vivieron la huelga y la revolución de 1934. Se trata de acontecimientos que, ocasionalmente, se hacen explícitos en partes del guión, como cuando compara unos pollos cocinados con eclesiásticos españoles, o cuando establece parecidos entre Manuel Azaña y un negro ciego de Harlem. Por otro lado, sabemos que estos hechos revolucionarios estuvieron directamente vinculados con Dalí, porque entre el 2 y el 4 de octubre de 1934 la Galería d'Art Catalònia de Barcelona organizó una exposición y en el marco de esta muestra se anunció para el 5 de octubre una conferencia impartida por el propio Dalí. Finalmente, la conferencia no pudo pronunciarse a causa de la huelga y de los posteriores altercados. Por este motivo, se trasladaron a París, donde hizo el primer estudio para *Premonición de la Guerra Civil*, óleo que pinta en 1936, primero titulado *Construcción blanda con judías hervidas* y rebautizado con el nombre de *España. Premonición de la Guerra Civil*.

³⁴ DALÍ, Salvador. “Conferencia de prensa en Nueva York”, *Obra completa, Vol. IV. Ensayos 1*, Barcelona, Destino; Fundació Gala-Salvador Dalí; SECC, 2005, p. 380.